DOI:10.14100/j.cnki.65-1039/g4.2005.01.012

隋唐时期西域音乐文化研究成果述要(上)

魏 晶

(新疆师范大学 音乐学院,新疆 乌鲁木齐 830054)

摘 要:隋唐时期西域音乐文化名噪一时,这一时期的音乐研究因史料相对丰富而颇有成果。其研究主要聚焦于乐人、乐器、乐部、乐曲、乐律、乐舞等六大要点。由于研究方式与视角的差异,其成果多有争鸣,尤其针对龟兹乐来源问题、西域乐律乐调的形成问题,出现印度说、伊朗说、中原说等几大观点。此外,西域音乐对中原音乐的影响程度亦有分歧。文章试图通过对各种成果的整理以求管中窥豹,从而梳理隋唐时期音乐文化概貌。

关键词:隋唐;西域音乐;乐人;乐器;乐部;乐曲;乐律;乐舞

中图分类号:J609.2 **文献标识码**:A **文章编号**:1005—9245(2005)01—0045—06

隋唐时期我国疆域辽阔,经济繁荣,文化发达。唐朝以其"海纳百川"的胸怀与气度造就了一个辉煌时代。众多民族、众多地区的音乐文化在如此开阔的大背景中,各放异彩并交流融汇,终于形成了唐代崭新的音乐风貌。西域音乐在此时,扮演了重要角色。在经历了漫长的孕育之后,终于以成熟的身姿登上了唐代宫廷舞台,并形成了上自王公贵戚、下至平民百姓皆所爱好的繁盛局面。

学界对于隋唐时期西域音乐文化现象的研究主要依靠《隋书·音乐志》、《通典》、新旧《唐书》、《唐会要》、《唐六典》等文献资料及唐人相关诗作等文字记载。所研究的问题主要聚焦于乐人、乐部、乐器、乐曲、乐律乐调、乐舞等六大要点。对于明载于史册并能相互映证的音乐现象,诸家研究成果相对一致,但因研究思路、方式及理解各有侧重,致使观点相驳者屡见,以下分而述之。

一、西域乐人

对于西域地区著名乐人,史籍以地区为属有一定记载,在此因篇幅所限,恕不详举,仅就学界对乐人活动中存在的问题之探讨作一简要陈述。

日本岸边成雄曾将西域音乐家东渐中原分为四个时期:1. 南北朝时期,以曹国、安国、何国、史国音乐家居多,并提出值得注意的是,南朝未曾出现西域艺术家;2. 隋唐初期,从北齐至隋的曹妙达为此时核心人物,炀帝时白明达取而代之成为乐坛显赫。唐太祖时安叱奴、武后睿宗时安金藏、何懿、尉迟敬德等颇富盛名;3. 中唐时期是胡乐、俗乐在唐玄宗执政时的全盛期,但其时除康胡雏外,没有这一段的详细记载;4. 晚唐时期再次出现了众多西域音乐艺术家,康昆仑、曹保、曹善才、曹刚、米嘉荣、米都知、何勘、穆善才、尉迟璋等音乐艺术家大聚中原。通过统计,他认为以上时期,西域乐人的东渐,除曹国为全期出现外,一期出现的有龟兹、安国、何国;二期出现的有龟兹、安国;三期出现的有康国;四期出现的有何国、米国、于阗等。同时,他对于西域乐人问题亦提出了一些疑问,他认为曹国乐人全期出现于中原地区,贡献巨大,但其相关记载却比较稀少粗略;何国出现于一、四两期,可推知其全期都应有乐人活跃于中原,但却未见详细记载等。[1]这些现象的存在可能与音乐传播途径有关,此类疑点的揭示,有待于新材料的发现与多角度的研究。

以上所列诸国之中,"龟兹"、"于阗"、"疏勒"自汉以来便于我国版图之内,是为古西域塔里木盆地的城邦国家。此三国与"焉耆国"(今新疆焉耆回族自治州境内)入唐后,于太宗贞观二十二年(648年)设为"安西四镇",设有都督府,并均统领于640年设于"西州"(吐鲁番)后移至"龟兹"的"安西大都护府"。但经历史学家研究考证,指出此四国虽被置为"安西四镇",以四国国王世袭都督,但事实上四国仍保持着独立内政,且不久后,均恢复自身传统国名。[2]可见此类西域国家实质性质是对中原王朝保持臣服,但享有独立自治的属国。上述所列之国,除以上我国固有版图之西域城邦国家外,曹、何、米、石、安、康等国均地处中亚。此中亚之地曾于南北朝572年至唐741年左右的一个多世纪的时间,隶属我国版图,则以上中亚之地的国家亦为中央王朝的若干属国。鉴于其对中原王朝的属国关系,其乐人进入中原可能存在官方途径。也许正因为存在属

收稿日期:2004—09—20

作者简介:魏晶(1976—)女,甘肃人,新疆师范大学音乐学院助教,中国艺术研究院硕士研究生,主要从事中国音乐史研究。

国与中央王朝交往的官方途径,致使边地以官方途径进入中原的著名乐人名垂青史,而因其他原因进入中原的边地乐人,虽数量众多,影响较大,但却无缘留名的历史原因所在吧,是否如此还需相应资料加以明证。

二、西域乐部

隋唐时期,众多边地音乐进入中原宫廷,并形成了以地区、属国、外域国家等命名的各种"乐部",极大丰富了中原地带的音乐生活。《隋书·音乐志》(下)载:"开皇初定令制七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。又杂有疏勒,扶南,康国,百济,突厥,新罗,倭国等伎。……及大业中,炀帝乃定清乐、西凉、龟兹、天竺、康国、疏勒、安国、高丽、礼毕,以为九部。乐器、工衣创造既成,大备于兹矣。"如是,自隋文帝至炀帝形成了七部乐与九部乐,其中前者"文康伎"改为"礼毕",并加入了"康国乐"、"疏勒乐"。至唐太宗时,承隋旧制,仍用九部乐。在太宗平高昌之后,收"高昌伎",并将"礼毕"改为"燕乐",成为"十部乐"。以上乐部中,西域地区有"龟兹乐"、"疏勒乐"、"高昌乐"、"安国乐"、"康国乐"五部,其中除"高昌乐"为地区性乐部外,其余四部皆为当时臣服于中原的属国乐舞。"西凉乐"为甘肃一带地区性音乐,其中有西域乐成分,以下将各乐部传入时间列表统计[3]:

九部乐(武德初)	十部乐(贞观 16 年)	性质、传入时期,所属地域之今名等
燕　乐	燕　乐	宫廷宴饮等场合应用的音乐。此处燕乐为狭义
清商乐	清商乐	汉族中传统俗乐
天竺乐	天竺乐	约前凉时期(346—353)传入,即古印度乐
龟兹乐	龟兹乐	前秦时期(384)传入,今新疆库一带
西凉乐	西凉乐	源于后凉、北凉时期(386—420);兼有汉族和龟兹两种音乐特点
疏勒乐	疏勒乐	北魏时期(436)传入,今新疆疏勒及帕米尔一带
安国乐	安国乐	北魏时期(436)传入,今乌兹别克布哈拉一带
高丽乐	高丽乐	北魏时期传入,朝鲜
	高昌乐	宇文泰辅西魏时(534—556)传入,今新疆吐鲁番一带
康国乐	康国乐	北周时期(568)传入,今乌兹别克撒玛尔一带

史籍对各乐部均有不同程度的记载,其中学者们多以"胡部之首"的龟兹乐为研究重点,其研究内容主要集中于龟兹乐的形成、三种龟兹乐的区别及龟兹乐的音乐类别等问题,以下分而述之:

(一)关于龟兹乐的形成

对于龟兹乐的形成,目前学界分有三说:印度说、以本土音乐文化为基础的综合说以及中原说。

持印度说者,早期有孔德、向达等先生。之后学者常任侠沿袭以上二人观点,对龟兹乐技压群芳的原因进行了简要分析与总结,他认为:"天竺古代与中国,亲善交往,历世无间。尼泊尔人释迦牟尼创始佛教,在天竺发展,向四方流布,沿着古代的丝路,东来中国。首先为西域各民族所接受。随宗教而来的还有绘画、雕刻、音乐、舞蹈各艺术。在龟兹得到了发展,所以龟兹伎乐,妙善诸国。"[4](P.153)此说强调天竺对龟兹之影响。之后金文达通过对龟兹古代人种、语言等角度的分析,亦认为龟兹与印度有紧密联系。他认为龟兹文化乃是印度文化的延续,音乐方面也是如此。但也反对文化创造一元论现象,指出:"龟兹人有自己的音乐文化,但传播印度的音乐多于自己的音乐创作。而且,宗教音乐占有绝对的优势,同时使用的乐器也几乎全是外来的;……","龟兹乐主要是向中原介绍了印度的佛曲,相比之下,世俗性的音乐创作,就确实显得微乎其微了。"[5]此说在指出龟兹拥有自身音乐文化的同时,着重强调了印度影响,不难看出其认为龟兹自身的音乐文化创作是相对较少的,此言意味着印度音乐文化在龟兹乐中具有主流地位。

对于龟兹乐的形成,学者谷苞认为:"对于龟兹乐的形成与发展,我们认为在国外受到了印度、波斯乃至美索不达米亚、埃及音乐文化的影响,在国内受到了汉族和其他兄弟民族音乐文化的影响。这是历史事实。同时,我们也认为仅有国外和国内的影响,如果没有古代新疆各族人民能歌善舞的民族传统和创造精神,光彩夺目的龟兹音乐仍然是不可能出现的。因此,我们不能不认为,龟兹音乐的出现是古代新疆各族人民在音乐文化上的伟大创作。"[6](P2)此说在赞同多元音乐文化影响的同时,强调了古代新疆本土音乐文化的基础性地位。这一观点应是较为中肯的,尽管天竺艺术对西域音乐的影响的确不可忽略,然而天竺佛教进入西域的首站为于阗而非龟兹,其在于阗根基更为深远,却没有形成"妙善诸国"的局面,本人认为龟兹乐之妙,在于吸收天竺佛教及其音乐艺术影响的同时,应有自己相对发达的音乐文化为底蕴,故而能在融合异质文化的过程中,兼收并蓄,立异标新。

黄翔鹏先生亦曾对龟兹乐的来源进行过思考与分析,并根据《汉书·西域志》关于继汉公主刘细君远嫁乌孙之后,解忧公主也远嫁乌孙,其女弟史与龟兹王结为夫妇,并朝觐汉室,归国受汉帝所赐鼓吹,改

行汉家礼仪，又及晋傅玄《琵琶赋·序》中所载汉公主远嫁乌孙所带琴、筝等汉乐器，推知："龟兹乐能在唐朝大受欢迎，是有道理的。应该说是龟兹乐回娘家了。二十世纪五六十年代，新疆音乐在内地受到了极大的欢迎，也是同样的原因。中原音乐在汉代传入龟兹，到了唐代又传回中原。所以给人一种似曾相识的感觉。因为有血缘关系，有中原文化的基因在。……音乐的内部信息表明：华夏各民族的音乐中存在着某种共同的规律。"[7]此说强调了中原汉族音乐与龟兹乐的血缘关系。

上述众多观点的提出，对进一步探索龟兹乐的形成问题，具有重大意义，有待详考。对此问题的研究，不仅涉及龟兹乐本身，更有意义的是这还涉及到文化交流的流向问题。自日本田边尚雄提出，并由岸边成雄发展使得丝路音乐文化"自西向东流传说"系统化以来，在世界学界具有权威性地位。但越来越多的学者逐渐意识到，所谓交流应为双向互动，以往较为单一地注重了自西向东的影响，而忽略了自东向西的影响，这在文化研究中是不够全面，也是不够准确的。学者席臻贯在《丝路音乐文化流向研究中的一些问题》、姚宝瑄在《丝绸之路音乐文化的载体与流向》等文中，均从不同着眼点对这一问题进行过思考，相信这类开放式思考将对宏观把握下的微观研究大有益助。

(二)关于三种龟兹乐

对于《隋书》记载的"齐朝龟兹"、"土龟兹"、"西国龟兹"等三种龟兹乐，学界尚有争议。

学者霍旭初认为，西国龟兹指西域龟兹国的音乐，即随北周武帝迎娶突厥皇后入国而来，其成分比较纯正；齐朝龟兹认为是从北齐传来的龟兹乐舞；土龟兹可能传入中原很久，又经过了中原人民的再创造。[8]但数年之后，他对"西国龟兹"进行了重新界定，认为"西国"乃指印度，"西国"包含有"佛国"之意，因此"西国龟兹"可理解为"佛教龟兹"。[9]

学者谷苞观点大致略同于霍旭初前期观点，并对齐朝龟兹进行了详细的梳理，认为齐朝龟兹首先为吕光384年攻龟兹所获，后经过氐人的后凉、鲜卑的北魏、东魏、及汉化鲜卑北齐，历时204年之久。其经历的地区由今甘肃的凉州(武威)至平城(山西大同)，后又到河南洛阳和邺，受众地区域及民族的影响，尤其是汉文化影响深刻，其面貌与原先面貌大相径庭。[6](PP.14~16)

周菁葆对三种龟兹乐的分析，除"土龟兹"有异外，其余二者略同于上述观点。他认为"土龟兹"的传入时间并非早于568年随突厥皇后入国的"西国龟兹"，而是指公元581年，杨坚推翻北周，建隋后从西域吸收的更具西域特色的龟兹乐。[10](P.170)

牛龙菲对齐朝龟兹的观点与上述一致，但他认为："'土龟兹'是指龟兹本土早先的音乐；……所谓'西国龟兹'，是指原本的'土龟兹'与西亚系音乐融汇之后而在碎叶之地产生的龟兹乐。"[11](P.320)以上诸说对于"齐朝龟兹"的看法一致，分歧主要存在于"土龟兹"与"西国龟兹"之中。

(三)龟兹乐中的音乐类别

对于龟兹乐的分类，学者周吉认为可将"龟兹乐曲分为散曲和大曲两大类，散曲中又有歌曲，解曲，舞曲三种。"[12]关于大曲，将于后文详述，在此不作具体介绍。对于上述分类中的"解曲"含义，《中国音乐词典》称"解"为："歌曲或乐曲结尾的扩充部分。在结构长大而分段较多的音乐中，也用于完整的段落之后作为小结尾。因而在一定条件下带有间奏性质。"进而称"解曲"是："解的一种规模较大的形式，常用于多段歌曲、乐曲的结束部分，采用快速曲调形成独立的尾声。"[13](PP.194~195)周菁葆据《古今乐录》之记载，认为"解"是乐曲之卒章；而据《太平御览》之记载，"解"指快速乐曲，是以器乐演奏的形式，往往用作歌曲的结束。他认为南北朝时西域音乐中除天竺乐和康国乐没有"解曲"外，其他均有。并指出"解曲"是西域音乐中的特殊结构，尤为龟兹乐常用。[10](PP.102~103)显然，周吉的分类是将"解曲"作为一种音乐体裁而进行的，而上述对解曲的定义则将其视为音乐结构之中的一个部分。按《隋书·音乐志》："解曲有《婆伽尔》。"并于歌曲、舞曲并列之记载，似将龟兹乐中之"解曲"理解为一种音乐体裁更为合理。

据《唐园照悟空行状》载："龟兹城西门外，有莲花寺。……又有耶婆瑟鸡山，有水滴滴成音，彼人每岁一时采缀其声，以成曲调。"对此周吉曾指出，有人考证此莲花寺即今之克孜尔千佛洞，耶婆瑟鸡山即克孜尔谷内的"阿依布拉克"(月亮泉)，疑此曲或与佛教内容有所牵连。[12]《大唐西域记》载："(屈支)国大城西门外路左右各有立佛像，高九十余尺。于此像前建五年一大会处，每岁秋分数十日间，举国僧徒皆来会集。上自群王，下至士庶，捐废是俗物，奉持斋戒，受经听法，竭日忘疲。……"其佛事活动规模之隆重可以想见。据此可见佛教在龟兹地区占有重要地位。周菁葆认为，《天竺乐》中有"天曲"，则龟兹乐中之"小天"很有可能是"天曲"的变体形式，应属于佛曲一类。并进一步指出西域流行的佛曲虽有可能源于印度，但并非为印度音乐的翻版，而是有所变化，即以本地民间音乐为素材来反映佛教内容的再创作。他还对敦煌考古文物所现二十九首佛曲与《羯鼓录》所载诸佛曲名进行研究认为，佛曲不仅为龟兹所有，众多西域音乐都存在佛曲，"小天"不过是龟兹乐中众多佛曲的一个代表曲目而已。[10](PP.104~107)如是，则龟兹乐在形式与体裁上除周吉所分"散曲"与"大曲"外，在题材内容上还有佛曲一类。

在风格独特并以龟兹乐为集大成者的西域诸乐部之中，另值一提的是高昌乐。据学界研究，认为高昌地区音乐中有相当分量的中原因素。孔德认为，据史书记载，其国人为炎汉遗裔，君长为西方豪族，因而认为，此乐"盖亦华戎杂糅而成。高昌亡于唐之初纪，故后无闻焉。"[14](P.54)其实高昌并未消失，只是于初唐时期转换身份，成

为"西州"而已。孔德先生称此乐"盖亦华戎杂糅而成"是中肯的,这从高昌地区出土大量唐人乐俑而可得以证明。高昌地域毗邻中原,自汉代以来便不断有汉军及其家眷屯田驻守,汉文化在其地有相当影响,因而其音乐中与汉文化的交融较西域其他地区显著。

对唐代宫廷乐部之研究,除对主要乐部进行具体分析外,多有学者对西域乐部繁盛与中原宫廷的原因进行多方探讨。学界通常将这一现象归因于唐代繁荣发达的经济生活与统治者开明豁达,兼收并蓄的宽广胸怀。此外,还有学者从西域音乐本体、其生成背景、渊源关系等多方角度进行研究,提出了具有启发性的观点与看法。

学者周吉曾对龟兹乐为典型代表的西域音乐艺术特色进行分析与探讨,试图寻求答案。在通过语言学辨析兼及对当代库车民间歌曲遗存进行探流溯源式分析后,他对龟兹乐中歌曲《善善摩尼》进行辨析并提出新说。他认为"善善摩尼"实为突厥语的音译,原意是"你啊,你把我"。且突厥语曾为古代新疆通用语种之一。又以当代库车民歌《乌鸦你飞向何方》其名称音译为"善善米尼善"意译为"你啊,你把我",而提出:"它和《隋书》记载的曲名完全一致,是否可以说它是隋唐时期传入中原'善善摩尼'是一首情歌,而不是有人推测的所谓'鄯善地方摩尼教徒的歌曲'。"[12]周吉在对龟兹乐艺术特色的研究中认为,龟兹乐种及其内容已经脱离了直接描写生产劳动的初级阶段,而上升为艺术品的地位,因之受到中原宫廷教坊的接受,并促成了隋唐燕乐的兴起,这里着重突出了龟兹乐的艺术成就。

冯文慈先生在对唐十部乐的梳理之后,对于唐廷偏爱西域音乐的原因,在赞同主流观点之外,提出唐朝政权中坚人士的籍里因素对于音乐嗜好的影响起决定性作用。冯先生运用地理学、民族学、计量历史学等学科的研究视角与方法,将唐朝中坚人士的籍里进行了分析统计。结果为籍里毗邻西域或接近西域者为总人数的62.8%,直接毗邻西域者主要为李氏皇族,其皇族血统很可能有少数民族成分。此等血统因素可加强李氏皇族对西域音乐的亲融力。依此结论,冯先生认为唐代宫廷喜好西域乐,其原因之一为龟兹乐技压群芳;其次便是地域之便与血缘关系。李氏皇族籍里为陇西地区,且有一定成分的少数民族血统,嗜爱西域音乐成为自然,皇族喜好势必成为宫廷音乐风尚的主导力量。由此,西域音乐之繁盛得以有力的支撑与弘扬。[3]此说在肯定龟兹乐艺术成就的基础上,着重强调了地域地缘及皇族血缘因素。

此后,黄翔鹏先生于《乐问》中对于唐庭所列西域乐部的原因更有新说,他指出唐时宫廷乐部胡乐众多的原因与四夷臣服的政治功能相连。他说:"九、十部伎并不是常设的、有训练、有创作、不断提供新曲目的机构,不过是宫廷仪礼必备程序的产物罢了。换句话说,就是礼仪节目单。在重要的庆典活动中,九、十部乐象征周边诸国臣服于唐帝国。"并因此而认为,隋唐时期,胡乐并未压倒一切。[7](P.194)此说认为西域等边地乐部于唐廷的设立,更多的是一种大唐盛世局面的点缀与装饰,即强调了政治功能,而较为忽略西域音乐的艺术成就。

《旧唐书·音乐志》(二)曾对传入唐廷的《高丽乐》、《百济乐》、《扶南乐》的乐队进行过描述,此外见于记载的还有《骠国乐》及统称为《北狄乐》的鲜卑、吐谷浑、部落稽等三国音乐。然此类国家的音乐却未曾列为宫廷乐部,若按黄先生观点,至少被统称为《北狄乐》的鲜卑、吐谷浑、部落稽三国之乐应随其地的臣服而列为宫廷乐部,但亦没有被收入其中,这一现象似乎与黄先生的四夷臣服观点有一定差距。坐、立二部伎出现时,据《新唐书·礼乐》(十二)载,立部伎八部乐中,自第三部起,"《破阵乐》以下皆用大鼓,杂以龟兹乐",坐部伎六部乐中,自第二部"《长寿乐》以下,用龟兹舞"。坐、立二部伎的出现,已打破了以地理区划命名的九、十部伎的分类方式,然从记载中足见龟兹乐舞成分相当显著,这一现象的出现仍与臣服的政治功能有关吗?学者霍旭初曾指出:"唐玄宗时还出现了'太常四部乐'的一种形式。四部乐名称是'胡部'、'龟兹部'、'大鼓部'和'鼓笛部'。'太常四部乐'原是属于陈列展览的,并无演出的意义。但是他都影响了唐代周围属国和五代、宋代宫廷乐舞。"[8]虽然霍旭初称其属于陈列展览,并无演出的意义,但其中西域胡乐与龟兹乐占有一半比重。然胡乐与龟兹乐在范围上当为从属关系,将"龟兹部"列入"胡部"之中即可,然而"龟兹"部还是独立称席,由此可见,胡乐中的龟兹乐不论在陈列意义上,还是在实际演出中都被唐廷所特别强调,仅仅是因为龟兹地方的臣服较之他地的臣服更为重要吗?显然不是。此外,唐诗中多有对于胡乐的赞美之词,在中原人民的音乐生活中曾出现"城头山鸡鸣角角,洛阳家家学胡乐"、"女为胡妇学胡妆,伎进胡音务胡乐"等繁盛景象,可知当时胡乐不仅盛行于中原宫廷,其在中原民间亦广为流传。若其列为宫廷乐部更多的是一种政治权利象征,能在民间具有如此广泛的现实影响吗?一种音乐文化形式若不具备自身的吸引力,便没有被广为接受的前提与可能。如此,恐还应重新审视并肯定胡乐所具有的艺术魅力。在此,我个人认为周吉、冯文慈先生对宫廷西域乐部繁盛原因的分析相对更为客观、全面。

对于唐代宫廷众多乐部的设立问题,亦存在值得思考的若干问题:据《新唐书·礼乐志》(十二)载,唐盛时传入宫廷的各乐之中,除上述正式列为乐部的西域乐、燕乐、清商乐外,尚有东邻百济、北方及西北的鲜卑、吐谷浑、部落稽、南方南诏、扶南、骠国等乐。然以上各方音乐均未能列入宫廷九、十部乐。对于宫廷乐部的设置,岸边成雄曾提出以下问题:对于西域众多具有相当影响的地区音乐,如早在汉代即已影响到中原的

西域《于阗乐》、及昭五九姓国(康、安、曹、石、米、何、火寻、戎地、史)中以乐人辈出而著名的曹国乐、以《柘枝舞》、《胡腾舞》名扬天下的石国乐、及何国、米国、悦般等地方音乐未能正式列为宫廷乐部的现象,均不知原因所在。史籍中曹国乐人出现甚多,然曹国乐的东渐却不见记载等。[1]

对这一现象的研究,除分析其音乐本体之外,更涉及音乐文化传播途径及方式问题。据岸边氏推想,认为西域乐人及其音乐东渐的动机与状况,可能分为官方和民间两类。见于正史列入乐部的西域乐可能是通过官方作为贡品进入中原,而其余乐则可能是由民间流传开来的。与此观点不谋而合的有国内学者谷苞,他还特别提出了移民、商业贸易、宗教活动、屯田士兵移居等多种因素的影响,从而促使音乐文化有了多方面的交流。[6](P.7)学者王小盾对胡乐的东渐途径进行了详细的总结,他认为:"胡乐入华的途径有四:第一,通过内地政权对西域的政治控制和军事占领,它作为战利品和进贡物流入。十部伎中的《天竺》、《龟兹》、《西凉》、《疏勒》、《安国》、《高丽》,均属于此类;第二,通过西域与内地的商业贸易,它作为'贾胡'、'贩客'的文化输入。在北齐以乐伎得致显达的那些著名乐工,如曹妙达、曹僧奴、何朱弱、史丑多、和士开、安未弱、安马驹等人,便是贾胡们的后裔;第三,通过佛教流传,作为'佛曲'输入;第四,由少数民族入主中原,或由于少数民族与汉族之间的王氏婚嫁,它作为陪伴输入。唐代的胡乐大曲,主要便是通过一、四两条路径输入的。"[15]以上观点,为西域乐部的设立及西域乐人的东渐问题提供了一定的思考线索,对于此类涉及音乐传播途径的问题还有待继续深入探讨。

三、乐器问题

对于古西域地区出现的乐器,学界多以石窟壁画(主要为龟兹、高昌石窟群)出土文物与文献记载相互印证、补充进行研究。

学者周菁葆曾指出;新疆石窟壁画中曾先后出现了二十四种乐器,分别是:"五弦琵琶、三弦琵琶(认为与现今维吾尔族弹拨乐器相似)、曲项琵琶、阮咸、三弦阮咸、笙、竖箜篌、凤首箜篌、筝、笛、筚篥、双筚篥、排箫、笙、唢呐、羯鼓、腰鼓、答腊鼓、鼗、大鼓、钹、贝、铜角和拍板等。"[16]

学者周吉依据史籍记载并通过对克孜尔等洞窟群残存壁画的观察,认为古代龟兹地区使用的乐器目前能分辨的有二十八种之多:"气鸣类吹管乐器有:横笛、筚篥、排箫、洞箫(竖笛?)、铜角、(唢呐?)、笙、贝共八种。弦鸣类拨弦乐器有:五弦、曲项琵琶、竖箜篌、凤首箜篌、阮、卧箜篌(琴或筝?)共六种。体鸣类打击乐器有:羯鼓、毛员鼓、都昙鼓、答腊鼓、腰鼓、鸡篓鼓、大鼓、鼗、铜钹、碰铃、沙锣、铁环(沙巴依?)、堂鼓、(手鼓?)共十四种。"[12]同时指出,这些乐器吸收了东西南北各地养分,又经过了自身消化与吸收。由此可见龟兹乐集大家之长,因而为特善诸国具有了可能性。并通过乐器特点推断龟兹乐应具有如下特点:(一)具有丰富的音色和表现力;(二)乐器具有宽广的音域并初步配套;(三)打击乐器组在乐队中占有特殊地位。

新疆石窟壁画中的确尚有未能明确界定的乐器图像,对于龟兹克孜尔38窟出现的所谓"唢呐",霍旭初先生在《克孜尔"唢呐"的真相》一文中,进行了详细辨析。他认为此物虽绘有"喇叭口",但管身与此"喇叭口"部分有较大色差,疑为后人所加。此设想终于在1998年10月,德国柏林印度艺术博物馆馆长雅尔狄茨女士来克孜尔考察,并赠送德国1906年探险队从克孜尔38窟剥走的壁画原样照片,果然没有喇叭口,至此所谓的"唢呐"现象终于真相大白。霍旭初提出,此物应是西域地区的筚篥类乐器。[17]

霍旭初曾对龟兹石窟出现的各种乐器进行细致的分类与研究。他认为:"龟兹壁画中的乐器,和整个壁画内容、形式一样,是由多元文化汇合而成的。根据中外音乐史学家对乐器体系的一般结论,龟兹壁画里的乐器基本上有印度系、西亚系、中原系和龟兹乐器四个方面。……龟兹壁画中乐器种类很多,其中最多有五种,即五弦琵琶、弓型箜篌、竖箜篌、曲项琵琶和排箫。这说明,西亚乐器对龟兹文化艺术有重要的影响,这个影响又反映到佛教艺术中来。"[18]

《中国音乐文物大系·新疆卷》中之《新疆音乐文物综述》曾分别对龟兹与高昌两地的石窟壁画出现的乐器分别进行了详细的整理,认为:"龟兹石窟壁画里乐器形象最为丰富,因历史和佛教派别的原因,乐器形制基本分为两大系统:龟兹系统和中原系统,但以龟兹系统为主流。所谓龟兹系统的乐器,就是本地世俗间流行的乐器。其中包括虽然源自域外,但传入龟兹后,经过吸收、改造和长期应用已经本地化,具有明显龟兹特征的乐器。这些乐器还涉及到龟兹创造的乐器组合形式。石窟壁画中出现的龟兹体系乐器有:弓形箜篌、竖箜篌、五弦琵琶、曲项琵琶、阮咸、排箫、筚篥、横笛、贝、大鼓、腰鼓、细腰鼓、羯鼓、鼗鼓、鸡篓鼓、答腊鼓、铃、铜钹等。这些乐器与历史文献记载的隋、唐乐部'龟兹乐'中的乐器,大体可以对应。"[19](P.3)

高昌石窟壁画中出现的乐器形象有:"竖箜篌、龙首箜篌、曲项琵琶、筝、横笛、筚篥、大鼓、串鼓、细腰鼓、拍板、铜钹等。高昌石窟性质比较复杂,大小乘佛教内容交织,西域和汉、回鹘风格并存,摩尼教亦杂糅其间。故乐器的体系和来源不易辨清,不象龟兹乐器体系那样清楚。但总体讲,乐器性质靠近中原系统,尤其在公元7—8世纪时,与当代形制更为接近。"[19](P.4)

学者李玫曾参照专家考证,将新疆石窟壁画大体分为三类:龟兹风、西域汉风、高昌回鹘风。并着重分析

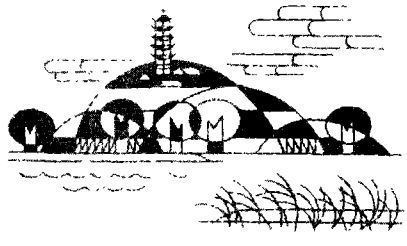
了壁画中的西域汉风乐器。她指出新疆石窟的汉风壁画主要集中在库车的库木吐拉、森木塞姆洞窟及吐鲁番地区诸石窟,其汉风壁画内容以大乘佛教经典居多。并称汉风乐器之概念首先是从汉风壁画衍生而来的。她认为这类乐器或是中原传入西域,或是西域传入中原产生变异后,又反传西域。据李玫统计,库车的库木吐拉和吐鲁番伯孜克里克石窟出现的汉风乐器较多,大致有十七种:横笛(两种形制)、竖笛、排箫(存在西域、中原两种形制)、筚篥(作者特指东晋初由西域传入内地且已汉化者)、贝(作者认为是南海所产巨形海螺)、笙、琵琶(作者特指与敦煌壁画唐代以后的形制一样者)、阮、竖箜篌(特指与敦煌壁画唐以后箜篌一样者)、弓形箜篌(加龙头者,融西域、汉风于一身)、筝、拍板、铜钹、鞉牢(即鼗鼓,由中原传入西域后,形成一人兼奏鸡篓鼓与鼗鼓两乐器的形式)、腰鼓、羯鼓、答腊鼓、鸡篓鼓(由西域传入中原者)。[20]

对于中原式乐器在龟兹壁画中的出现,《中国音乐文物大系》之《新疆音乐综述》中认为:"龟兹出现的中原大乘内容的壁画,大多是根据从中原贳来的'粉本'绘成。壁画里出现中原式的乐器,并不意味着龟兹当地已经流行这些乐器,现在还没有充分的考古资料证明龟兹地区使用着属于唐代中原制式的乐器。但是,安西都护府设立在龟兹长达一个多世纪,中原音乐文化对龟兹有着多方面的影响则是没有疑义的,龟兹系统排箫形制的变化即是例证。"这一观点出于把持学术研究的严谨,并有待进一步考察与验证。

此外,《中国音乐文物大系·新疆卷》还收录有出土乐器实物图片,成为与文献、壁画结合研究的重要资料。

对于西域地区壁画及出土实物中的乐器源流研究,仍然存在一定争议,尤其存在于箜篌、琵琶之来源问题。但从中明确可见西亚、南亚、中原及西域本土文化的交融性与混合性。关于乐器形制、源流及分布的研究可为古西域音乐面貌钩沉提供重要线索。

参考文献:

[1] 岸边成雄.论西域艺术家及其对古代文化史的贡献[J].周谦译,交响,1987,(2).
[2] 薛宗正.中国新疆古代社会生活史:第四章[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1997.
[3] 冯文慈.西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因——兼论西北高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源[J].交响,1993,(2).
[4] 常任侠.丝绸之路与西域文化艺术[M].上海:上海文艺出版社,1981.
[5] 金文达.对古代中印音乐文化交流中的某些问题的再探讨[J].中央音乐学院学报,1992,(3).
[6] 谷苞.古代新疆的音乐舞蹈与古代社会[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1986.
[7] 黄翔鹏.乐问[J].北京:中央音乐学院学报,2000.
[8] 霍旭初.龟兹乐舞史话[J].新疆艺术,1983,(2~3).
[9] 霍旭初.丝路音乐与佛教文化[J].新疆艺术,1991,(4).
[10] 周菁葆.丝绸之路的音乐文化[M].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1987.
[11] 牛龙菲.敦煌壁画乐舞资料总录及研究[M].兰州:敦煌文艺出版社,1991.
[12] 周吉.龟兹乐艺术特色初探[A].《新疆艺术》编辑部.丝绸之路乐舞艺术[C].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985.
[13] 中国音乐词典[Z].北京:人民音乐出版社,1985.
[14] 孔德.外族音乐流传中国史[M].上海:上海商务印书馆,1934.
[15] 王小盾.唐大曲及其基本结构类型[J].中国音乐学,1988,(2).
[16] 周菁葆.新疆石窟壁画乐器述略[A].《新疆艺术》编辑部.丝绸之路乐舞艺术[C].乌鲁木齐:新疆人民出版社,1985.
[17] 霍旭初.克孜尔"唢呐"的真相——兼谈研究龟兹乐资料上应注意的几个问题[J].中国音乐,2001,(1).
[18] 霍旭初.龟兹石窟壁画中的西亚乐器[J].新疆艺术,1989,(1).
[19] 霍旭初.新疆音乐文物综述[A].《中国音乐文物大系》总编辑部.中国音乐文物大系:新疆卷[C].北京:大象出版社,1996.
[20] 李玫.新疆石窟壁画中的汉风乐器[J].中国音乐学,1991,(4).

[栏目主持:张 欢]
[责任编辑:李 蕾]